

Ute Hermanns (Berlin)

**Alex Flemming und Damien Hirst:
zur Rolle von Peripherie und Zentrum
bei zeitgenössischen Künstlerkarrieren**

1 Einleitung

Als im Oktober 1998 der fünfunddreißigjährige nigerianische Kunstkritiker, Ausstellungsmacher und Kurator der letzten Südafrika-Biennale Okwui Enwezor zum Chef der Documenta XI im Jahr 2002 gewählt wurde, ist ein Wandel in der Bewertung von zeitgenössischer Kunst vollzogen worden. Der Paradigmenwechsel ist in der Kunst endgültig bestätigt: Zum ersten Mal übernimmt ein Kurator aus einem nicht-europäischen Land die Leitung einer Documenta. Sein Blick wird auf die Länder fallen, die im traditionell europäisch-amerikanisch ausgerichteten Kunstmarkt bislang nur Nebenschauplätze gewesen sind. Pressestimmen fragen:

Wird die nächste *documenta* nun ihren Besuchern eine Schocktherapie in Sachen außereuropäischer Kultur zumuten? ... Werden Kunstkonsumenten, deren Blick an Videos und eingelegten Haien geschult wurde, hilflos vor Werken aus Holz oder Jute stehen und zagen, weil ihre Kriterien versagen? (*Der Spiegel* 45, 2. November 1998, S. 290).

Es gebe keinen «angemessenen Umgang mit Kunst», sagt Enwezor, «das ist keine Frage der Moral oder der politischen Korrektheit». Notwendig sei vor allem der Wille, die Werke aus ihren eigenen Zusammenhängen heraus zu verstehen, und das sei «eine Reise, die viel Zeit, Disziplin, Geduld und Informa-

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst
in Deutschland,*
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 277-294

tion» erfordere. «Wenn es einen Schock gibt», so Okwui Enwezor, «dann den, daß es keinen einfachen Diskurs mehr über Zentrum und Peripherie gibt» (*Der Spiegel* 45, 2. November 1998, S. 290).

Diese Aussage des neugewählten künstlerischen Leiters der Documenta XI weist auf den internationalen Bedeutungswandel der Kunst des sogenannten «Zentrums», des euroamerikanischen Raums, im Verhältnis zur «Peripherie», der Kunst aus außereuropäischen Kontinenten wie Afrika, Asien, Australien und Lateinamerika hin. Spätestens mit Ausstellungen wie *Magiciens de la Terre*, den Auflagen der Biennalen von São Paulo, Havanna und Johannesburg und seit der Documenta X wurden von Künstlern wie von Kunstverwaltern offensichtlich neue Konzepte in der Bewertung von Kunst aus außereuropäischen Ländern gefordert, die in der Konsequenz zu einer Diskussion über den Kunstmarkt führen mußten. Jüngere Ausstellungen kleineren Formats wie *China Avantgarde* (1993), *Neue Kunst aus Afrika* (1996), *Die anderen Modernen* (1997) in Berlin oder *Another Long March* (1997) im holländischen Breda trugen ihren Teil dazu bei, diese Debatte in Europa fortzuführen und räumten der Kunst aus diesen Ländern im Ausstellungsbereich einen nennenswerten Platz ein.

In diesem Beitrag soll es besonders darum gehen, eine Gegenüberstellung zwischen der «Schulung des Blicks an eingelegten Haien» und dem «Kriterienmangel für Kunst aus Holz und Jute», wie die Presse ironisch pointiert anführt, anzustellen. Zwar hat das erste Zitat mit einem Künstler zu tun, der in dieser Untersuchung eine Rolle spielt, nämlich Damien Hirst, doch hat dieser nicht allein das sehende Auge der Betrachter geschult. Im zweiten Fall trifft die Spitze ebenfalls nicht zu, denn Künstler aus peripheren Ländern arbeiten schon lange auf einem intellektuellen und materiellen Niveau, das dem der «eingelegten Haie» durchaus standhält. Bislang scheut sich die Presse hierzulande, darüber zu berichten, da das Terrain noch zu unbekannt erscheint, und richtet statt dessen ihr Interesse gern «vor allem auf «Schockelemente».

Der chinesische Kunstkritiker Fei Dawei kommentiert die Situation wie folgt:

Der fortschreitende Modernisierungsprozeß besitzt eine weltweite Allgemeingültigkeit. Alles Neue kommt aus dem Westen und wird in aller Welt verbreitet. Diese Art der Modernisierung hat eine neue Lebensweise mit sich gebracht und zugleich ein Grundmuster für jegliches kulturelle Schaffen geliefert. Dieser Kulturbegriff beruht auf der westlichen Tradition. Er wird vom Westen geprägt und in seiner Verbreitung gefördert. Für einige Westler ist die «zeitgenössische Kultur» nicht mehr als ein Modell, um westliche Werte zu erhalten. Neue Welten können damit jedoch nicht mehr entdeckt werden. Wie ist dieses Phänomen zu beurteilen und was können wir tun, um diese Situation zu ändern? (Dawei 1997: 25).

Obwohl Fei Dawei diesen Kommentar für das Verhältnis zwischen Europa und Asien abgibt, beschreibt er eine allgemeine Situation für Künstler aus außereuropäischen Kontinenten. Exemplarisch soll deshalb hier an zwei zeitgenössischen Künstlerkarrieren ein Vergleich nicht qualitativer, sondern struktureller Art durchgeführt werden, um ein Beispiel für die verschiedenen Ebenen des Diskurses von Zentrum und Peripherie anzuführen.

Dazu ist es erforderlich, einige Jahre zurück zu gehen: Im April 1994 eröffnete Damien Hirst in der DAAD-Galerie in der Kurfürstenstraße von Berlin seine Ausstellung mit der Installation *Good Environment for Coloured Monochrome Paintings*. Zufällig besuchte die Verfasserin diese Vernissage gemeinsam mit Alex Flemming. Der Künstler hatte Berlin zu Beginn der neunziger Jahre als Wahlheimat auserkoren. Plötzlich sagte er: «Wäre ich Europäer, hätte ich hier schon längst ausgestellt.» Indirekt hatte Flemming mit dieser Aussage auf die Diskussion von Zentrum und Peripherie im Kunstbetrieb verwiesen, die in der Szene zu diesem Zeitpunkt bereits eingesetzt hatte. Damien Hirst, damaliger Stipendiat des DAAD-Künstlerprogramms, zeigte lebende riesengroße, blaue Schmetterlinge und Raupen in üppig mit Pflanzen ausgestatteten zimmerhohen Schaukästen. Sie erinnerten an Mark Dions *A Yard of Jungle* (1992), eine Art mit Urwalderde aufgebautes Naturforscherlabor, obwohl seine

dort verwandten blauschillernden Kotkäfer bereits zum Zeitpunkt der Aufbauarbeiten tot waren.

Hirsts Installation erinnerte an einfache Schmetterlingskäfige in herkömmlichen Zoologischen Gärten. Doch war diese Installation dem Tod gewidmet: Die Pflanzen sollten kein Wasser bekommen und vertrocknen, die Schmetterlinge erhielten zwar Zuckerlösung für die Zeit ihres kurzen Lebens, dieses sollte aber an monochromen, mit Ölfarbe bemalten Leinwänden enden. Die Arbeit beeindruckte durch die provokante Zur-Schau-Stellung des absehbaren Todes.

Daher sollen die Umstände nachgezeichnet werden, die möglich machten, daß der im Verhältnis zu Alex Flemming zehn Jahre jüngere Damien Hirst innerhalb kürzester Zeit die Spitze des internationalen Kunstmarktes erreichte. Im Grunde kann von beiden Künstlern gesagt werden, daß sie ein originelles Anliegen haben: Beide setzen sich provokativ, direkt und ironisch, humorvoll mit dem Tod und der Wahl ihrer Bildträger auseinander, der eine ist hierbei aber offensichtlich in der Publikumsgunst erfolgreicher als der andere.

Hier stellen sich die Fragen, ob von Marketingstrategien in der Kunst gesprochen werden kann und ob die Künstler mit einem plötzlichen Erfolg durch Marketing langfristig Bestand haben werden. Sollte der Erfolg allein mit der im Paß vermerkten Staatsangehörigkeit zu begründen sein?

Besonders auffällig wurde der Unterschied zwischen der Akzeptanz von Kunst aus außereuropäischen Ländern und Kunst aus europäischen Ländern unlängst am Beispiel der Ausstellung *Sensation* im Hamburger Bahnhof vom 30. September 1998 bis 21. Februar 1999 in Berlin, wo 110 Exponate der *Young British Artists* aus der *Saatchi-Collection* gezeigt wurden. Die Ausstellung war eine komplette Übernahme der Ausstellung aus der Royal Academy, London, die 1987 dort 350 000 Besucher anzog. Die jungen Künstler, darunter auch Damien Hirst, sorgten für Begeisterung wie auch massive Ablehnung in Presse und Fernsehen. Das Publikum reagierte teils empört, teils begeistert. Die Ausstellung wurde sogar verlängert.

Zeigt uns die jüngste Vergangenheit, daß wir es mit einem neuen Kunstmarketing aus England zu tun haben? Verändert man die Perspektive, so geht es jetzt darum, herauszufinden, welche Wege die Künstler heute beschreiten müssen, um ihrer Berufung nachgehen zu können. Durch eine Skizzierung der Karrieren von Alex Flemming und Damien Hirst soll versucht werden, die Strukturen, sofern es denn solche gibt, für Künstlerkarrieren aus peripheren oder zentralen, euroamerikanischen Ländern zu entschlüsseln. Selbstverständlich gehen wir davon aus, daß jeder junge Künstler mit seiner Kunst Erfolg haben und von seiner Arbeit leben möchte.

2 Kunst und Kunstvermarktung

Schon Andy Warhol sagte zynisch, aber treffend: «Kunst besteht in der Kunst, Kunst zu machen. Und die Kunst, Geschäfte zu machen, kommt gleich nach der Kunst, Kunst zu machen» (Rötzer / Rogenhofer 1993: 11). Analog äußerte Norman Rosenthal: «Und in der Kunst geht es nicht nur darum, eine Vision zu erzeugen; es geht auch darum, diese Vision anderen aufzudrängen» (Rosenthal 1999: 9).

Wie machen Damien Hirst und Alex Flemming also Kunst? Wie sieht es mit ihrer Kunst aus, Geschäfte zu machen? Wie drängen sie anderen ihre Visionen auf?

3 Die marketingorientierte Künstlerkarriere eines jungen englischen Künstlers

Damien Hirst, 1965 in Bristol, England geboren, gehört einer jungen Generation britischer Künstler an. Er studierte am Goldsmiths-College in New Cross, South East London. Das Besondere an dieser Schule war das Konzept, das Jon Thompson in den achtziger Jahren entwickelte, mit dem aus der Schule eine bemerkenswert erfolgreiche Institution wurde. Jon Thompson war, wie sein Kollege Michael Craig-Martin behauptet, «ein visionärer und radikaler Pädagoge» (Stone 1999:

18). Man behandelte die Studenten, die erst nach ausführlichen Bewerbungsgesprächen aufgenommen wurden, sofort als angehende Künstler. Die traditionelle Fächertrennung wurde abgeschafft, jeder Student konnte sich frei zwischen Malerei, Bildhauerei, Photographie etc. bewegen und mußte sich eigenverantwortlich seinen Lehrplan erstellen. Auch die Künstler, die später an der legendären «Freeze-Ausstellung» teilnahmen, studierten bei Goldsmiths und kamen alle irgendwann in die Seminare von Michael Craig-Martin.

Im Studium wurden sie nur von praktizierenden Künstlern unterrichtet und erhielten so auch Kontakte mit der Händler- und Sammlerszene. Zu den eindrucksvollsten Kunstereignissen, die die Studenten in den achtziger Jahren besuchten, gehörten Joseph Beuys' Installation *Plight* (Anthony d'Offay, 1985), *Falls the Shadow* (Hayward, 1986) und *Bruce Nauman* (Whitechapel, 1987) und mehrere Ausstellungen in der Saatchi Gallery, die Charles Saatchi 1985 in einer umgebauten Farbfabrik in St. John's Wood eingerichtet hatte.

Charles Saatchi ist Mitbesitzer einer Werbeagentur, die mit provozierenden Aktionen seit 1978 Wankkämpfe von Margaret Thatcher erfolgreich unterstützte (vgl. *Der Spiegel* 37, 1986, S. 167).

Die Gruppe der angehenden *Freeze*-Künstler zeichnete sich durch soziale und kulturelle Neugier, durch ein ungebremses Interesse an allen Strömungen und Produkten der internationalen und nationalen Kunst aus. 1988 gab es dann den Probelauf zu *Freeze*: Angus Fairhurst, der im zweiten Jahr Kunst studierte, erreichte bei der Bloomsbury Gallery des Institute of Education am Bedford Way die Genehmigung für eine Ausstellung, für die er bei seinen Kommilitonen Arbeiten in Auftrag gab. Neben Fairhurst stellten auch Damien Hirst, Abigail Lane und Mat Collishaw aus. Im Spätsommer fand dann der erste Teil der Ausstellung *Freeze* (Teil I: 6. bis 22. August; Teil II: 27. August bis 12. September; Teil III: 15. bis 29. September 1988) mit Arbeiten von sechzehn Künstlern statt. Mit der *London Docklands Development Corporation*, die das Projekt sponserte,

handelte Hirst die Nutzung der Räume des leerstehenden *Port of London Authority Building* am Plough Way aus. Die Ausstellung war an vier Tagen geöffnet, die Künstler sorgten selbst für die Bewachung. Erst während der Ausstellung wurde der Katalog mit Farabbildungen und einem Text von Ian Jeffrey (Leiter der kunsthistorischen Abteilung am Goldsmiths) gemacht. Die Ausstellung erregte großes Aufsehen, und die Bezeichnung *Freeze Generation* (Damien Hirst, Ian Davenport, Angela Bulloch, Fiona Rae, Stephen Park, Anya Gallaccio, Sarah Lucas, Gary Hume) ist in der britischen Kunst heute ein Begriff. Besonders die Professionalität, der Unternehmungsgeist und das clevere Marketing der jungen Künstler wurde gelobt. Doch Damien Hirst gilt als der clevere Vermarktungsstrategie: «Ihren raschen Erfolg verdanken die YBA's ihrem Leithammel Damien Hirst, einem mindestens ebenso erfolgreichen Hersteller wie Vermarkter von Kunst» (*Neue Zürcher Zeitung*, 8. 12. 1998, S. 12). 1990 fanden nach dem *Freeze*-Muster drei weitere Ausstellungen statt, die von diversen Geldgebern in- und außerhalb der Kunstszene gesponsert wurden: *Modern Medicine*, *Gambler* und die *East Country Yard Show*. Von Damien Hirst erwarb Saatchi aus *Gambler* die Arbeit *A Thousand Years*, einen Glaskasten mit Fliegen, Zuckerlösung und einem Rinderschädel. 1991 überzeugte Damien Hirst in einer von Tamara Chodzko organisierten Ausstellung mit seiner Arbeit: *In and Out of Love*, einem Vorläufer zu *Good Environment for Coloured Monochrome Paintings*, der in Berlin gezeigten Arbeit. *In and Out of Love* zeigte Hunderte von malaysischen Schmetterlingen, die in den feuchtwarmen Fensternischen der Galerie aus Puppen schlüpften, die auf großen weißen Leinwänden saßen; blühende Topfpflanzen am unteren Ende jeder Leinwand lieferten den Tieren während ihres kurzen Lebens Nahrung. Dazu hingen acht einfarbige, mit toten Schmetterlingen übersäte Leinwände an den Wänden. Die Flügel der Schmetterlinge waren in Farbe getaucht, als seien sie dort gelandet und gestorben. Fast gleichzeitig zu Hirsts Installation, die bei den Tierschützern Proteste hervorrief, zeigte die Serpen-

tine Gallery in Kensington Gardens *Broken English* mit Arbeiten von Angela Bulloch, Anya Gallaccio, Gary Hume, Ian Davenport und Damien Hirst. Dazu kamen Arbeiten von Rachel Whiteread (Studium in Brighton und an der Slade School of Arts), sie wurde ab diesem Zeitpunkt immer mit den «Freeze-Künstlern» assoziiert, und Sarah Staton (St. Martins College).

Presseberichte des Jahres 1991 machten das Werk dieser Künstler allmählich bekannt. Auf der Titelseite der Zeitschrift *Frieze* (Stone 1999: 23) (herausgegeben von Matthew Slotover und Tom Gidley) wurde ein Schmetterling von Hirst gezeigt, und im Heft gab es ein Interview mit dem Kritiker Stuart Morgan, der sich für die neuen Künstler begeisterte. Zudem gaben Renton und der Künstler und Kritiker Liam Gillick das Buch *Technique Anglaise: Current Trends in British Art* (London: Thames und Hudson; One Off Press, 1991) heraus. 28 Künstler hatten ganzseitige Illustrationen geliefert, fast alle Künstler der Fabrikhallen waren vertreten. Das Buch wurde für viele Kunststudenten zu einem wichtigen Referenzwerk.

Die Weichen für das internationale Interesse waren nach all diesen Ereignissen gestellt: Die Show in der *Aperto* Sektion der Biennale in Venedig 1993 folgte, wo Damien Hirst *Mother and Child* ausstellte, eine Arbeit mit konservierten Leichen von Kuh und Kalb, die 1995 mit dem Turner Preis ausgezeichnet wurde. Noch im selben Jahr 1993 gab es eine Kurzausstellung bei der *Art Cologne* mit Werken aus der Saatchi-Collection. Hirst war zudem wie andere seiner *Freeze*-Kollegen in Ausstellungen in New Yorker Galerien, in den Wanderausstellungen des British Arts Council, in den *Young British Artist*-Ausstellungen in der Saatchi Gallery und Ausstellungen in der Tate Gallery vertreten. 1994 kuratierte er selbst *Some Went Mad, Some Ran Away* in der Serpentine Gallery, eine Ausstellung, in der er Arbeiten ausländischer mit denen britischer Künstler (Kiki Smith, Sophie Calle, Ashley Bickerton und Hirst, Lane, Fairhurst, Simpson) zeigte. Diese Ausstellung löste sehr unterschiedliche Publikumsreaktionen aus, Hirst's Arbeit *Away from the Flock* («Der

Ausreißer») wurde mutwillig zerstört und daraufhin zu einem der bekanntesten Werke der modernen Kunst Englands.

Das Hauptthema von Hirsts Arbeiten ist der Tod. Der Titel seiner berühmten Arbeit mit einem präparierten Tigerhai ist gewissermaßen Programm: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991. Es geht um die Tabuisierung des Todes in der zivilisierten Gesellschaft. Der Künstler schockt den Betrachter gern mit vorwissenschaftlichen Darbietungen seiner lebenden (Schmetterlinge im Käfig in Berlin) und leblosen, zum Teil zerteilten Tieren (Fische und Säugetiere) in Formaldehydlösung.

4 Die Bildsprache von Damien Hirst

Damien Hirsts Arbeiten haben eine sehr direkte Bildsprache. Der Betrachter wird unmißverständlich mit den in Formaldehydlösung aufbewahrten Tierleichen oder mit Apothekenschränken, die mit Arzneimittelpackungen vollgestellt sind, konfrontiert. Diese vorwissenschaftliche Aufbewahrungsform transportiert Hirst in den Kunstkontext. Dabei erzeugt er Bilder, die für sich sprechen und auf die Befindlichkeiten junger Menschen in England verweisen. Vielleicht liegt in dieser direkten Bildsprache das Geheimnis und die Durchschlagkraft für seinen Erfolg begründet?

5 Die Sammlung Charles Saatchi

Charles Saatchi sammelt mit Geduld und Begeisterung zeitgenössische Kunst. Er durchforstet im Londoner East End die Lagerhäuser, offenstehende Fabriken, Kirchen und auch Synagogen oder unvermietbare Büroneubauten nach neuen Talenten.

Die Ausstellung *Sensation* enthält ausschließlich Exponate aus seiner Sammlung. Er sitzt im Beirat der Whitechapel Gallery und der Tate Gallery, so daß er seinen Blick ständig schult und darüber hinaus seinen neu entdeckten Talenten den

Sprung in die Bekanntheit ermöglichen kann. Die Künstler jedoch, die sich in seine Sammlung aufnehmen und vermarkten lassen, laufen Gefahr, daß ihr Name rasch wieder in Vergessenheit gerät:

Die Frage nach der kunsthistorischen Wertung ist jedoch äußerst aktuell: Der Kunstinvestor Saatchi seinerseits hat bereits entschieden: Ein Großteil seiner *Young British Art* Bestände geht anschließend (nach Sensation) direkt auf die Auktion (*Neue Züricher Zeitung*, 8. Dezember 1998, S. 12).

Wer nicht mehr bei Saatchi vertreten ist, könnte spätestens zu diesem Zeitpunkt Schwierigkeiten haben, sich auf dem Kunstmarkt weiterhin zu behaupten.

6 Die Künstlerkarriere in einem Land der «Kunstperipherie»

Alex Flemming, 1954 in São Paulo geboren, organisierte in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts seine ersten Einzelausstellungen in São Paulo, Barcelona, Rio de Janeiro, Lissabon, Chicago und führte bereits 1990 die zweite Einzelausstellung im berühmten Museu de Arte de São Paulo durch.

Im Rahmen von Gruppenausstellungen war er seit 1980 mehrfach im Museum für Moderne Kunst, São Paulo und dreimal auf der Biennale de São Paulo vertreten; ebenso war er bei der Ausstellung *Body Language* in San Diego, USA (1982), der Biennale Krakau und zwei Mal auf der Bienale La Habana (Kuba, 1986) zugegen. Auffallend ist eine serielle Produktionsweise, die eine Konstante in seinem Werk ist.

Bei Alex Flemmings Werken herrschen Ironie und konzeptuelle kalkulierte Distanz, so daß eine Assoziation mit den «objets trouvés» Marcel Duchamps durchaus möglich zu sein scheint. Von ihren gewöhnlichen Kontexten entfernt, oft aus dem Abfall herausgeholt, verwandeln sich die vom Künstler ausgewählten Gegenstände in provokante Kunstobjekte, die mit leuchtenden Metallic-Farben [sic!] «lackiert» werden (Simone 1999: 5).

Zu jedem Thema fertigt er viele Einzelstücke in unterschiedlichen Farben, zum Teil mit unterschiedlichen Vorlagen für die Bildträger (Hosen, Jacken, T-Shirts, verschiedenen ausgestopften Tieren, Sofas, Sesseln, Porträts und in den jüngsten Arbeiten mit Photographien von Männern mit Landkarten). Der Künstler scheint sich durch ein neues Thema hindurchzuarbeiten, sucht zu jedem sämtliche Variationen, findet und probiert sie aus, bis er meint, alle Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben.

Es entstanden zuerst Serien von schablonenartigen Bildern mit Fabelwesen oder mythischen Gestalten, später widmete Flemming sich der Malerei auf nicht traditionellen Oberflächen. Erfolg hatte er mit seiner Arbeit «Blaue Stierköpfe» (1990), die er auf den Treppen des MASP zeigte: Sie besteht aus 18 präparierten Stierköpfen, die er mit einer knallblauen Mixtur aus Bariumsulfat, Acryllack und Biotit übermalt auf umgekippten Mülleimern befestigt hatte. Auf ironische Weise kommentiert diese Arbeit die Gefräßigkeit des Molochs Stadt und seiner Menschen. Diese ausgestopften Häute, Reminiszenzen des Leblosen, Toten, werden durch den Farbauftrag gewissermaßen neu zum Leben erweckt und «marschieren auf der Objektebene als geheimnisvolle Anti-Kadaver».

Mit ausgestopften Tiere beschäftigt er sich über einen längeren Zeitraum: Auf der 21. Biennale von São Paulo stellt er die Serie *O Sacrificio* (Das Opfer) aus, in der sich ein aus einem Einkaufswagen mit leuchtendblauem «lachenden» Krokodil bestehendes Objekt befindet. Diese Arbeit führt ironisch den eklatanten Unterschied zwischen archaischer ungebremster Wildnis und industrialisierter *hightech*-Konsumgesellschaft Brasiliens mit breitem Krokodilsgrinsen *ad absurdum*. Trotz seines Erfolges in der Heimat bot Brasilien ihm keine weitere Möglichkeit des künstlerischen Fortkommens. Er zog aus Affinität zur Sprache (seine Großmutter war eine Deutsche) und einer Art «Seelenverwandtschaft» nach Berlin und etablierte sich in der dortigen Kunstszene. Zu Anfang sah man in ihm einen «exotischen» Künstler aus Brasilien. Doch

man verstand die Bedeutung seiner buntbemalten, ausgestopften Tiere:

Was der Künstler uns voll List vorzuführen scheint, im Raum zwischen dem Sichtbaren und dem Moralischen, ist, daß der Tod nicht unumkehrbar ist und, mehr noch, daß er ein Gegenstand des ästhetischen Genusses sein kann (Freyse-Pereira 1992: 3).

Seine Malerei auf nicht traditionellen Oberflächen setzt er in Berlin mit einer Serie aus ausrangierten Kleidern fort. Es geht ihm dabei um das Element zwischen innen und außen: die Haut als Verpackung und gleichzeitige Provokation. Da seine Objekte Fundstücke sind, auf denen er mit der Neugestaltung ihre «Außenhaut» wieder sichtbar macht, ist die Bearbeitung der Plüschhaut ausrangierter Sitzmöbel mit seinen Farben im Rahmen seiner Arbeit konsequent. Kleider und Möbel werden mit Buchstaben nach Schablone beschrieben. Die Botschaften sind in deutscher oder portugiesischer Sprache verfaßt. Da Wortzwischenräume selten eingehalten werden, ist der Text schwer lesbar, meist handelt es sich um sinnlose Botschaften. Lediglich auf Kleidungsstücken sind diese gut lesbar: «O Eu Só» (Das Ich Allein), «Drama», «Schuld», «Verlangen» sind zu lesen. Mit seiner Serie der Annoncen-Bilder (1993/1994), Kontaktanzeigen aus einschlägigen Rubriken der deutschen Presse auf Porträts von Melanchton, erzeugt er beim Betrachter den Eindruck, als murmelten die Figuren die Texte aus der *Lonely Heart*-Rubrik vor sich hin. Man akzeptiert ihn als Künstler aus der Berliner Szene: Fortan gilt er nicht mehr als brasilianischer Künstler, der in Berlin lebt, sondern als ein Berliner Künstler.

Die Ausstellung wirkt berlinisch. Diese Nähe ist echt, denn der Brasilianer Alex Flemming hat sich in den letzten zwei Jahren so auf Berlin eingelassen, daß es aussieht, als sei er tatsächlich angekommen. Wäre da nicht diese Robbe (Herold 1994).

Zweieinhalb Jahre liegen zwischen seinem Abschied von Brasilien und seiner ersten Einzelausstellung in Berlin. Auf der

Art Cologne 92 wurden seine Arbeiten in der Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf gezeigt. Bald darauf widmete Ursula Blickle ihm in ihrer Kunststiftung in Kraichtal 1993 eine Einzelausstellung. 1994 spricht Peter Weiermeier, Direktor des Frankfurter Kunstvereins, die Eröffnungsrede zu den *Stierköpfen* im Frankfurter Kinomuseum.

Die Vermarktung von Flemmings Arbeiten erfolgt über die traditionellen, klassischen Wege des Kunstbetriebs wie Galerien, Ausstellungen und durch den Künstler selbst.

Flemming gestaltete 1998 die U-Bahn Station Sumaré in São Paulo. Sie ist eine explizit auf den brasilianischen Kontext zugeschnittene Arbeit, deren Bedeutung in jeder westlichen Metropole verstanden werden kann, denn sie erzählt von der Anonymität der Großstadtmenschen. An der einzigen überirdischen Station am Schnittpunkt der Avenida Paulista mit der Avenida Sumaré, die sich zwischen zwei Bergen unter einem Viadukt befindet, hat Flemming die Seitenwände aus Panzerglas gestaltet: Von 42 anonymen Personen aus São Paulo hat er Photoporträts und Poesiefragmente brasilianischer Autoren über São Paulo in Schablonenbuchstaben aus Glasstaub gebrannt, die mit dem Panzerglas zu einer Fläche (je Porträt 1,80 x 1,20 Meter), verschmolzen sind. Die beiden sich gegenüberstehenden Glaswände sind jeweils 80 Meter lang und bilden die Seitenwände dieser U-Bahnstation. Die Intention bestand darin, im öffentlichen Raum auf den Widerspruch von äußerer Erscheinung und inwendiger Sensibilität der «Stadtgesichter» aufmerksam zu machen. Im Alltag treten die Personen mit hartem Antlitz auf, als seien sie in eine «Rüstung» gezwängt. Die farbigen Buchstaben sind als Gestaltungsmittel eingesetzt und verweisen auf poetische Innenwelten der Personen. Es sind Gedichte brasilianischer Poeten wie Gregório de Matos, Olávio Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, die etwas mit der Stadt zu tun hatten.

Mit einer Ausstellung in der Galerie Blickensdorf (Berlin 1999) spielt Flemming mit der Bedeutung des jugendlichen Körpers als Fetischs oder Ideals: Es sind Photos von jungen

Männern – Flemming bezieht sich hier auf das griechische Konzept des «kouros», das den männlichen Körper als höchste Schöpfung der Natur ansieht –, die in Anlehnung an die Werbefotos Calvin Kleins im Computer farblich verfremdet und als Scans auf PVC projiziert werden (ca. 1,60 x 1,20 Meter). Auf den Körpern der jungen Männer sind Karten heutiger Kriegs- oder Krisengebiete projiziert: Georgien, Türkei, Irak, Pakistan/Indien, Israel, Somalia und Mexiko. Auf den Körpern wirken sie wie Narben, befremdlich, aber doch dem Körper zugehörig. Kommentiert werden sie mit Bibelzitaten. Die Buchstaben sind in Versalien mit einer Schablone aufgetragen, der Text ist in deutscher Sprache gehalten. Der Inhalt der Texte zeigt, daß Krieg eine immerwährende Konstante im Zusammenleben der Völker zu sein scheint. Die Arbeit mit der Karte Bosniens zeigt jedoch wegen des Themas der dortigen Vergewaltigungen das Bild einer Frau.

Flemmings ikonenhaft-literarische, Werbung persiflierende Auseinandersetzung mit Krieg, Gewalt und Tod liiert polare Elemente wie Schock und Dekoration, uralte Tradition und modernste Technik. Sie ist eine ästhetische Zerreißprobe, eine schrill-gestylte Metapher für die fatale Fortexistenz menschlicher Konflikte (Nungesser 1999: 347).

7 Alex Flemming und seine «kommentierte» Bildsprache

Die provokanten, humorvollen und ironischen Arbeiten von Alex Flemming regen zur Auseinandersetzung mit den Themen Tod und Gewalt, aber auch mit der Einsamkeit des Großstadtmenschen an. Nur wenige Arbeiten sind nicht mit Buchstaben versehen, wirken also allein auf der Objekt-Bildebene. Wenn er Schablonenschrift verwendet, ergibt sie für den Leser des Deutschen oder Portugiesischen einen Sinn, obwohl sie oft schwer zu entziffern ist, weil der Künstler die Wortzwischenräume nicht beachtet, die Buchstaben verdreht oder umkehrt, so daß die Schrift zwar als bildhaftes Element funktioniert, auf der Bedeutungsebene jedoch die Arbeit sich aus der Kenntnis des Textes erschließen läßt. Damit ist seine

Technik von vornherein stärker an bestimmte kulturelle Kontexte gebunden und, so steht zu vermuten, vielleicht auf internationaler Ebene schwierig zu vermarkten.

8 Die Sammlung Gilberto Chateaubriand

Seit 1953 sammelt Gilberto Chateaubriand zeitgenössische Kunst aus Brasilien und hat damit mehrere Künstler motiviert, weiter an ihrer Karriere zu arbeiten (Cildo Meireles, Walmécio Caldas). Seit den sechziger Jahren sammelt Chateaubriand gezielt Kunst mit Blick auf die brasilianische Kunstgeschichte.

Dabei, wie auch in den Gesprächen mit den Künstlern in ihren Ateliers, entwickelte sich sein Verständnis für die zeitgenössische Produktion. Seine Sammlung enthält von der Radierung bis zur Installation alles. Sein finanzielles Kapital verwandelte er in symbolisches Kapital. In die Sammlung Gilberto Chateaubriand aufgenommen zu werden, ist eine wichtige Sprosse auf der Karriereleiter eines brasilianischen Künstlers. Der Sammler hat von Alex Flemming insgesamt sechs Arbeiten erworben: drei Gemälde, einen Papagei und zwei weitere Arbeiten: *Die Jacke*, *O Eu Só* (1993) und das *Krokodil mit der Leiter*.

Insgesamt umfaßt die Sammlung Gilberto Chateaubriand mehr als viertausend künstlerische Arbeiten, die dem *Museu de Arte Moderna* in Rio de Janeiro, welches die Arbeiten immer wieder für Ausstellungen verleiht, als Dauerleihgabe überantwortet wurden. Zuletzt war die Sammlung im vergangenen Jahr in Deutschland in Berlin, Aachen und Heidenheim mit ausgewählten Arbeiten zu sehen. Von einer Vermarktung der Arbeiten sieht Chateaubriand bis heute ab, weil sein Anliegen ein ideelles ist und bleiben soll: Er will die Geschichte der brasilianischen zeitgenössischen Kunst nachgezeichnet wissen.

9 Schlußbetrachtung

Zwei Künstlerkarrieren sind schwerlich miteinander zu vergleichen. In diesem Vortrag war daher auch kein qualitativer Vergleich, sondern eine Analyse von Marktmechanismen beabsichtigt.

Die europäischen Künstler sind durch die Kenntnis hiesiger Marktmechanismen den lateinamerikanischen Kollegen überlegen, weil sie leichter den Zugang zum Kunstmarkt finden. Dennoch ist die geballte Energie der «Freeze»-Künstler beachtlich, die sich für die Vision aus dem eigenen Werk ebenso wie für die Visionen der Kollegen einsetzen. Wenn eine Künstlergruppe den Durchbruch in die Welt der Sammler, Galerien und Medien bewerkstelligt, ist das immer ein großer Erfolg. Abzuwarten bleibt, ob es sich bei der *Young British Art* um ein Strohfeuer handelt, das wie *Die neuen Wilden* aufflackert und nach den Auktionen in der Folge von *Sensation* verglimmt, oder ob die Künstler ihren kometenhaften Aufstieg in die Welt der Galerien und Sammler produktiv nutzen können. Der bereits in Gang gesetzte Marketingapparat, sofern er nicht allzu gierig nach Neuem ist, kann auf zweifache Weise arbeiten: als Trittbett oder als Abstellgleis.

Der Künstler aus einem Land der «Peripherie» ist gezwungen, immer erst sein Land zu verlassen, um den Zugang zum internationalen Kunstmarkt zu finden. Dort steht er dann anfangs draußen vor der Tür, weil es ihn eigentlich nicht geben soll. Kunstmagazine richten sich eher am «mainstream» aus und interessieren sich nicht für Phänomene am Rande des Kunstmarktes, aus Kulturen, die mit der englischen Sprache nicht zu erschließen sind, denn der internationale — gemeint ist der euro-amerikanische — Kunstmarkt konzentriert sich, abgesehen von wenigen Ausnahmen, zu denen in Deutschland die Sammlung Ludwig und in der Schweiz die Sammlung Beyeler zu zählen sind, auf europäische und nordamerikanische Kunst. In den letzten Jahren hat das Interesse an lateinamerikanischer Kunst zugenommen. Ob jetzt die nächste Documenta für die

internationale Anerkennung außereuropäischer Kunst tatsächlich einen weiteren positiven Schub zu leisten vermag, bleibt abzuwarten.

10 Literaturverzeichnis

- Bebber, Hendrik (1998), in: *Nürnberger Nachrichten*, 5.-6. Dezember, S. 12.
- Bonami, Francesco (1996): «Damien Hirst», in: *Flash Art* 189, S. 112-116.
- Dawei, Fei (1997): «Asien und Europa», in: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.) (1997): *Die anderen Modernen*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 25-28 (Ausstellungskatalog).
- Freyse-Pereira, João (1992): «Triumph des Eros», in: Galerie Tammen & Busch (Hrsg.) (1992): *Alex Flemming*, Berlin: Galerie Tammen & Busch, S. 3 (Ausstellungskatalog).
- Herbstreuth, Peter (1998): «Die Hooligans des Kunstbetriebs», in: *Der Tagesspiegel* 16475, 2.-3. Oktober, S. 11.
- Herold, Thea (1994): «Requiem für eine Robbe», in: *Der Tagesspiegel*, 13. September 1994, S. 14.
- Hirst, Damien (1996): *No Sense of Absolute Corruption*, New York: Gagosian Gallery (Ausstellungskatalog mit einem Interview von Stuart Morgan).
- Kent, Sarah (1994): *Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90's*, London: Sotheby Parki Bernet Publishers.
- Nungesser, Michael (1999): «Brasilianische Kunst in Berlin», in: *Kunstforum* 146, Juli-August, S. 346-348.
- Rötzer, Florian / Rogenhofer, Sara (Hrsg.) (1993): *Kunst Machen? Gespräche über die Produktion von Bildern*, Leipzig: Reclam.

- Rosenthal, Norman (1999): «Das Blut muß weiterfließen», in: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart Berlin (Hrsg.) (1999): *Sensation*, Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, S. 8-11 (Ausstellungskatalog der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart Berlin).
- Simone, Eliana de (Hrsg.) (1999): *Moto migratorio: brasilianische zeitgenössische Kunst*, Ludwigshafen: Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack Museums (Ausstellungskatalog).
- Stone, Richard (1999): «Von Freeze bis House 1988-1994», in: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof / Museum für Gegenwart Berlin (Hrsg.) (1999): *Sensation*, Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, S. 12-25 (Ausstellungskatalog der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart Berlin).
- Tannert, Christoph (1994): «Robbe türkis», in: Galerie Tammen & Busch (Hrsg.) (1994): *Alex Flemming*, Berlin: Galerie Tammen & Busch, S. 2-4 (Ausstellungskatalog).